

de estudio marxistas cuyas discusiones hoy nos resultan grotescas— y Vera Grabe la tiene con el coctel de influencias, muchas veces contradictorias, que caracterizó al M-19. Eso se nota también, en cierto modo, en el tono de los dos libros, puesto que mientras Vásquez parece desconocer la ironía, sobre todo la autoironía, Grabe recurre a ella permanentemente.

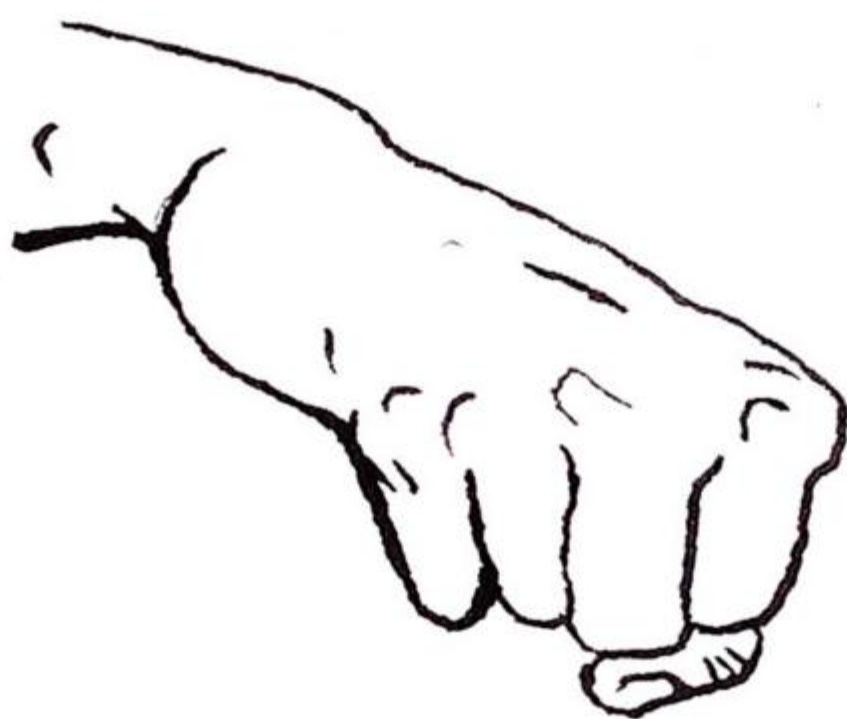
Vásquez y Grabe coincidieron durante un tiempo como estudiantes de antropología en la Universidad Nacional. No hay nada en ninguno de los dos libros que haga pensar que hayan sido amigas. Por el contrario, parece haber habido cierta distancia entre las dos, aunque ambas recibieron la influencia de un tal Luis Guillermo Vasco, un profesor de antropología para el que maoísmo era una especie de religión que lo llevó —según se cuenta en las dos autobiografías— a la babosada de casarse bajo un retrato de Mao Tse-tung.

Vasco aceptó desde un primer momento a María Eugenia Vásquez, que parece seguir teniéndole una admiración incondicional. Hasta le dedica el libro. A Vera Grabe, en cambio, al comienzo la rechaza por ser rubia, de origen alemán y venir del Andino, cosas que le bastaban para discriminarla, aunque posteriormente la aceptó entre sus elegidos y la invitó a participar en un trabajo de campo sobre los indígenas chamíes, en el que, al ver ella que estaban desnutridos, se convence de que hay que cambiar las estructuras y de que el camino para ello tiene que ser la lucha armada. Lo anterior suena bastante simplista, y en el libro también lo es, aunque Vera Grabe, al hablar de la izquierda tradicional, desarrolle un alegato bastante duro en contra de ella, en el que entre otras cosas recuerda que “era pecado” leer a Borges y a Mutis por reaccionarios y se burla del intento de “meterse a cambiar el mundo poniéndose una camisa de fuerza” (pág. 50).

La llegada de María Eugenia Vásquez al M-19 —el ELN, al parecer también le coqueteaba— y no a

otro grupo armado fue, como ella misma lo reconoce, en buena parte casualidad. Eso también la diferencia de Vera Grabe, que no parece que hubiera podido caber en otra parte. Sin embargo, a ambas las seduce el intento del M-19 por romper el dogmatismo de la izquierda recurriendo en último término a la reducción de sus ideales al mínimo común denominador.

En términos generales, la lectura de los dos libros deja la sensación de que mientras para Vera Grabe cada paso y cada acción del movimiento implicaba una difícil discusión consigo misma, María Eugenia Vásquez llegó a convertirse en un momento dado en una autómatas de la guerra. La manera distinta como las dos ex militantes evocan el secuestro y asesinato de José Raquel Mercado y la toma del Palacio de Justicia muestra la distancia que las separa.



Vásquez evoca la muerte de Mercado con frialdad. Grabe, en cambio, se desgarras al contar la historia, lo mismo que ocurre al evocar el drama del Palacio de Justicia. La violencia y el uso de las armas es visto por Grabe fundamentalmente como un mal que en determinado momento ella consideró necesario. Para Vásquez, en cambio, parece haber sido lo esencial del movimiento —la etapa civil en la que Grabe desempeñó un papel decisivo no existió para ella— y su discurso podría haberse dado casi sin cambiar aún antes de la entrega de armas.

Me puedo imaginar que muchos ex militantes preferirán el libro de Vásquez. Sin embargo, el otro abre muchos más horizontes para el diálogo. Hay algunos pasajes, sobre todo aquellos en los que Grabe re-

lata encuentros suyos con militares después de su paso a la vida legal, que resultan entrañables por lo que tienen de invitación a la reconciliación, pese a todo el tono de desesperanza que se alcanza a ver en otras partes del libro.

En todo caso, en términos generales puede decirse que los dos libros relatan historias de otra época, porque desde entonces el país y el mundo han cambiado mucho y, aunque en Colombia siguen pululando guerrillas que han sobrevivido a su propio proyecto político, es difícil entender ahora el entusiasmo revolucionario que entonces contagiaba a casi cualquier estudiante que no fuera decidida y conscientemente conservador, aunque sólo una minoría optara por la militancia.

Hay cosas, sin embargo, que siguen vivas, como un escepticismo radical ante la clase política tradicional —eso fue en parte lo que alimentó al M-19 electoralmente después de dejar las armas— aunque sin que se planteen alternativas serias a ésta.

RODRIGO ZULETA

## Trabajo divulgatorio

**Gonzalo Arango, pensamiento vivo**

*Juan Carlos Vélez E.*

Compilación y edición Juan Carlos Vélez E., Medellín, 2000, 274 págs., il.

No es fácil abordar con objetividad la obra de alguien con quien se tuvo alguna vez una relación muy próxima, sobre todo cuando se trata de Gonzalo Arango, cuya obra, al igual que su personalidad, eluden las aproximaciones superficiales o de simple compromiso, más aún ahora, cuando lo complejo de su personalidad y de su obra reclaman con justicia un acercamiento a ambas acorde con su importancia, con todo lo que él fue como hombre y como poeta, con la indudable significación que tuvo su doble misión de creador y



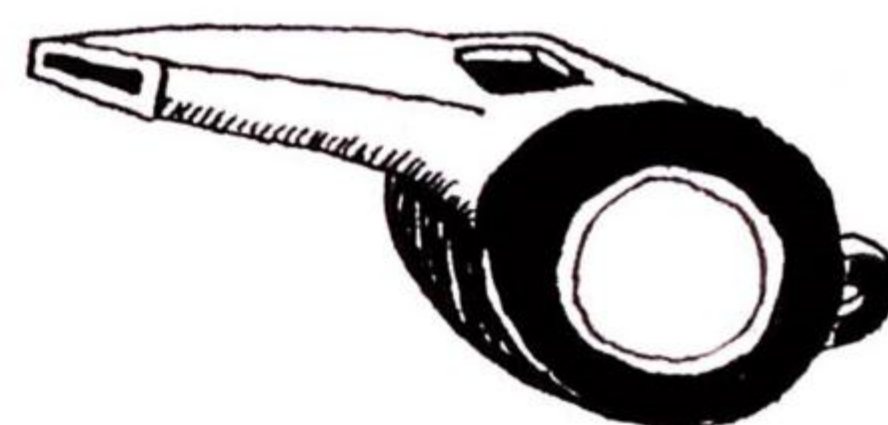
de precursor en el breve lapso de su vida. Esta doble condición de poeta original y de iniciador de un proceso de cambio, es algo que se torna problemático y exigiría algo más que unas pocas líneas para iniciar cualquier tipo de abordaje sobre el hombre que fue y su obra. Habría que referirse primero al paralelismo que existe entre el poeta francés André Breton y Gonzalo Arango, a los cuales los une más de un nexo de identidad, tanto por la importancia que tuvieron como poetas como por la repercusión que alcanzó su misión renovadora iniciada por ambos en sus respectivos medios. Al igual que Breton en la Francia de su época, Gonzalo adivinó con lucidez que las condiciones de nuestro medio presagiaban el advenimiento de una poesía nueva, destinada a romper con los viejos moldes y esquemas ya vacíos y desgastados, puesto que se imponía ante todo dotar de nuevas formas y contenidos estéticos a una literatura como la nuestra de aquellos días, que había dejado de ofrecer valores auténticos, aparte de algunas excepciones, y que se hallaba además aprisionada dentro de unos cánones asfixiantes y empobrecedores. Y puesto que la validez o invalidez de la poesía radica en las palabras, supo, al igual que Breton, que se requería una renovación radical del lenguaje poético, que era necesario en primer término romper el monopolio que sobre el mismo había impuesto en nuestro medio un criterio académico mal entendido y bajo el cual el quehacer literario en Colombia seguía atado a una concepción decimonónica respecto de la estética literaria.



Así, entonces, estábamos obligados a aceptar que había palabras “buenas” y palabras “malas”; que había igualmente temas o tópicos vedados, que las metáforas y todo aquello que pertenecía a la precep-

tiva literaria debía ser el reflejo fiel de unos modelos de los cuales no era lícito apartarse si se esperaba ser reconocido como poeta o como escritor. Pero además de todo, la academia, que parecía haber asumido también el papel de guardiana de la “tradición”, de la “religión”, y de las “buenas costumbres”, se arrogaba a su vez el oficio de censora entre bambalinas al servicio de un sistema político retardatario y opresivo para el cual la libertad del arte y del pensamiento constituía una amenaza que era necesario conjurar en nombre del “orden” y de la “moral”. Tal era el panorama que se divisaba en la Colombia de entonces hasta finales de los años cincuenta y que la aparición de unas pocas obras de excepción, tanto en poesía como en novela y en narrativa en general, no había logrado transformar, pues era necesario ante todo que se produjera un cambio radical en la mentalidad de un público pavlovianamente condicionado para reconocer y acatar sólo aquello que desde el punto de vista de unas elites conservadoras podía tener verdadero valor literario. Fue durante este plácido “sueño de la razón”, no de la Razón cartesiana o kantiana a la cual estaban referidos los grabados y aguafuertes de Goya que simbolizaban la pesadilla absolutista de la España de su época, sino a la razón entendida como *razón-de-ser*, de lo razonable entendido como lo justo, como lo verdadero, como libertad ante las falsas opciones que ofrecía el poder en la Colombia de entonces, cuando llegó al mundo Gonzalo Arango, a comienzos de los años treinta en Andes, un pueblo del suroeste antioqueño, dentro de una familia de la pequeña clase media, tan conservadora y religiosa como correspondía a aquellos tiempos. Allí creció, tuvo sus primeros encuentros con los libros y con la poesía y pudo compartir su soledad con otro adolescente semejante a él, Jaime Jaramillo Escobar (X504), quien tras haber hecho las veces de maestro y mentor suyo en esos primeros años en Andes, pasó a ser su discípulo y seguidor durante los años gloriosos y

explosivos de lo que se conocería a fines de los cincuenta como el *movimiento nadaísta*, el gran sueño con el que había logrado convertir Gonzalo la vieja pesadilla engendradora de monstruos en una aventura maravillosa, en una propuesta audaz y renovadora que habría de cambiar la cara no sólo de una estética raquítica sino también de una moral hipócrita.



A finales de 1957, y en los comienzos de mi juventud, sufrí mi primer encuentro con Gonzalo, sufriendo y encuentro necesarios para que se produjera en mí la transformación interior que me obligaría a abandonar a reculones el sueño apacible desprovisto de monstruos con el que confundía yo entonces la realidad, junto con miles de jóvenes colombianos. Comprendí luego que lo monstruoso no podía encontrarse en mis sueños sino en la realidad que me rodeaba y que impedía que mis mejores sueños pudieran tener la auténtica calidad del arte. Había llegado el momento de hacer frente a la oscura pesadilla desde la realidad misma del país, y era Gonzalo quien debía iluminarnos el camino, no con planteamientos teóricos respecto de una nueva estética, como lo hiciera Breton, sino con un llamamiento a expresar todo aquello que estaba más próximo a nosotros pero que aún no habíamos ejercido y que no era otra cosa que nuestra rebeldía dormida, convertida ahora en una actitud desafiante y contestataria que debía encontrar su razón de ser en la poesía. Para ello no contábamos más que con el lenguaje, con las palabras, no las que habían sido antes instrumento de dominio, sino aquellas viejas y humildes palabras que habrían de servirnos en lo sucesivo para expresar aquello que Gonzalo definía como lo *maravilloso cotidiano*, para dar nueva vida y nueva



luz a todo aquello que el purismo academicista rechazaba como negación de todo lo que se consideraba desde allí como “auténtica poesía”. Se trataba, pues, de oponer lenguaje contra lenguaje, palabras contra palabras, y si las sencillas palabras que habían sido estigmatizadas como impropias para expresar lo “sublime”, lo “glorioso”, lo “puro” o lo “bello” no eran aceptadas, debíamos recurrir entonces a las “malas palabras”, aquellas que habían sido desterradas de la “estética” oficial, auspiciada tanto desde las dependencias del ministerio de educación como desde la prensa misma, desde los colegios y escuelas. No se trataba, sin embargo, de una negación de la belleza, de lo noble y puro, como se nos solía imputar, sino de rescatar estas categorías del sitio que una “estética” almidonada e hipócrita les había asignado. Esto constituía por demás un reto, no ya ante el sistema mismo en bloque, sino ante la poesía como tal: era necesario revestir las palabras, aun las “malas” y prohibidas, con el ropaje de la poesía auténtica, y devolverles así su justa valencia como instrumentos estéticos, y para ello no bastaban la rebeldía ni las actitudes irreverentes y se imponía más bien una nueva forma de escritura en donde de éstas, las palabras, irrumpieran con un avasallante poder desmitificador, pero despojadas de toda connotación injuriosa o gratuitamente insultante; era preciso que el ingreso del lenguaje prohibido a la poesía y a la literatura en general encontrara en sí mismo su propia dignidad, lo cual no podía ser algo gratuito o aleatorio, destinado sólo a escandalizar las mentes pacatas. En otras palabras, el lenguaje escatológico únicamente podía adquirir validez estética en la medida que encontrara en el contexto de la obra su debida correspondencia, pues en últimas es el lenguaje el que confiere al contexto su verdadera eficacia. Pero ello, aunque válido, no siempre se logra, pues se requiere, además de buenas (o de malas) intenciones, o de simple rebeldía, verdadero talento y madurez en el oficio de escribir.



Gonzalo, el poeta joven que ya había logrado el equilibrio perfecto entre el horror y la rabia ante la injusticia y la falta de libertad, sería para algunos de nosotros el mejor maestro. En su poesía, libre de todo retoricismo, vimos por primera vez que las palabras corrientes, fuesen “buenas” o “malas”, poseían en sí mismas una hermosa fuerza; que podía construirse con ellas nuevas metáforas, llenas de significados inéditos y de belleza auténtica. Su poesía, a la vez que recreaba los temas eternos, como son el amor, la mujer, la amistad y la muerte, los dotaba con nuevas resonancias que no tenían ya ningún vínculo con la rima y la métrica. Era al mismo tiempo el espejo en el que se reflejaban su visión de poeta y su rebeldía ante todo lo oscuro y falso que había en el mundo que nos correspondió vivir a su lado y bajo su inspiración, y por ello aquella poesía suya encontraba en nosotros su propio eco en el que creíamos reconocer algunos de los pasajes más terribles del Antiguo Testamento o las luminosas enseñanzas del Nuevo Evangelio. La imagen que conservaré siempre de Gonzalo Arango deja traslucir todo aquello que yo entonces ignoraba de él y que era precisamente de donde nacía su fuerza, esa fuerza que se traslucía en su mirada intensa, en su voz suave y contenida que no me permitió sin embargo, adivinar en aquellos días el drama intenso y cotidiano que vivía el poeta, aquella dolorosa tensión nacida de su duda

constante entre el amor vehemente y doloroso que le producían Cristo y sus enseñanzas y los llamados más íntimos y secretos de su ser interior que lo impulsaban a alejarse de su Maestro.

De aquella lucha titánica que debió sostener hasta el último instante de su vida brotó su obra poética y renovadora como síntesis perfecta.

Esta rememoración que me ha suscitado *Gonzalo Arango, pensamiento vivo*, el libro de Juan Carlos Vélez, su amigo y paisano, no es gratuita. Con ella he querido suplir algunos aspectos que en el libro, por tratarse sólo de una compilación de textos, no aparecen. El libro de Vélez es producto del afecto y la amistad sinceros que existió entre su autor y Gonzalo, reforzados a su vez por el hecho de haber sido paisanos, lo cual acentúa aún más los vínculos de convivencia y amistad. Quizá estas circunstancias hacen que Vélez, como sucede a menudo entre dos seres que han compartido estrechamente una amistad, no hubiera percibido aspectos más profundos de Gonzalo, el amigo. El libro, además de ofrecer una compilación de textos de Gonzalo Arango, algunos de ellos inéditos, y por tanto de gran valor en cuanto permiten obtener una visión más amplia del poeta, como son sus cartas, la correspondencia que sostuvo con algunos de sus amigos y con las mujeres que amó. Un aporte sin duda valioso de Vélez en su labor de compilación fue haber incluido unos textos bajo el título *Pensamientos después del hombre*, que, según afirma el mismo, corresponde al que llevaría una novela inédita de Gonzalo y el cual le sirve para extractar diversos pensamientos y reflexiones reunidos entre 1953 y 1971 a través de diferentes medios y publicaciones, tales como artículos de prensa, grabaciones, libros y cartas. Estos textos incluyen reflexiones del poeta sobre sí mismo, sobre Cristo, sobre la religión, sobre Dios (sus obsesiones más secretas, al menos en sus primeros y en sus últimos años), hasta el mundo en general, etc., etc. Casi todos los capítulos del libro están precedidos por algún texto es-



crito por aquellos de sus amigos más cercanos, como lo fueron sus viejos camaradas de provincia, y por discípulos y compañeros de lucha como fueron en primer término Jaime Jaramillo Escobar (X504), Eduardo Escobar, Ricardo Sierra Caro, Reinaldo Spitaletta y otros más. Vale aclarar que las anteriores referencias no corresponden al ordenamiento temático elegido por Vélez a través de los cuatro extensos capítulos en que está dividido el libro, divididos a su vez en apartes. Se trata, como ya se dijo, de un trabajo meritorio en su aspecto divulgador en el que su autor, Juan Carlos Vélez, se propuso ofrecer a los lectores la visión más amplia posible del poeta nadaísta, que no sólo recurre a los textos sino que también incluye fotografías de Arango, algunas de ellas desconocidas hasta el presente. Si alguna objeción pudiera hacerse a este libro, no sería a Vélez, su autor, sino al prologuista del mismo, el cual, impulsado quizá por el afecto y entusiasmo que le producen su amigo el poeta y su obra, creyó en algún momento que para resaltar su grandeza como creador y como hombre era necesario presentarlo con los tintes oscuros del mundo del *underground*, al estilo de los malos folletones.

ELKIN GÓMEZ

## Mirada a Miranda

### Miranda, su flauta y la música

Varios autores

Caracas, 1999, 60 págs.

### Cartas a Miranda.

#### Sobre el desplazamiento

#### de los monumentos de arte de Italia

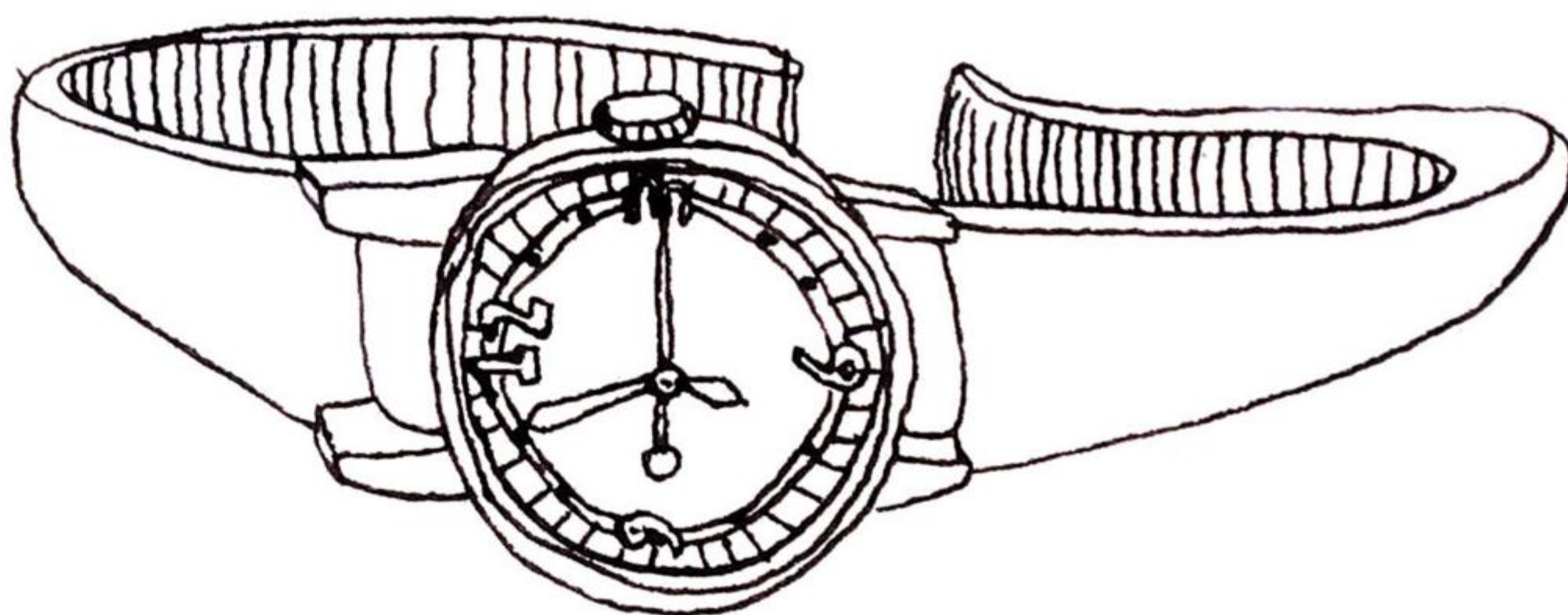
Antoine Quatremere de Quincy

Instituto del Patrimonio Cultural,

Caracas 1998, 145 págs., il.

La imagen del precursor de mil facetas no termina de sorprendernos. Se sabía de don Francisco de Miran-

da (1750-1816) que fue el más culto y sensible de los criollos, el más universal de los americanos del siglo XVIII. Que acumuló una descomunal y diversificada biblioteca. Que la pasión por la política y la obsesión por la libertad no acapararon su *élan* vital e intelectual. Se tenían, incluso, indicios de su interés por la pintura, la arquitectura y la música.



Precisamente en este último aspecto de la personalidad del Generalísimo ahonda la bella publicación *Miranda, su flauta y la música*, resultado de un trabajo de investigación histórica y musicológica realizado por Edgardo Mondolfi, Luis Julio Toro y Karina Zavarce. Ellos se dieron a la tarea de rastrear en la fuente originaria —el archivo personal— tras las pistas y los testimonios de un Francisco de Miranda melómano, flautista, amigo de Haydn, admirador de Boccherini, *habitué* de las salas de concierto.

El documentado texto de Mondolfi es casi un cuaderno de bitácora. No podía ser de otra manera tratándose de una existencia andariega, de un trashumante que pasó casi 40 años fuera de su país y que fue tentado desde muy temprana edad por el demonio de la música. Ayer surcando el Caribe, prófugo y polizón, a bordo de una balandra. Hoy en Londres, celebrando en la abadía de Westminster el centenario de Händel. Mañana en Viena, en una representación operística. Y la flauta, siempre la flauta, fiel compañera de tantas horas de encierro, incertidumbre y soledad.

Luis Julio Toro, con la autoridad que le confiere el hecho de ser un músico talentoso, y consumado flau-

tista, se encargó de averiguar cuál fue el modelo de instrumento que tocó Miranda: la flauta traversa barroca, de madera y con una sola llave, utilizada en la época para interpretar desde el repertorio de Bach y Telemann hasta los conciertos de Mozart. En el tomo XXIV de los manuscritos originales del *Archivo* mirandino que reposan en la Academia Nacional de

la Historia de Venezuela fue hallada una pieza clave en esta investigación: el *Método para aprender a tocar en poco tiempo la flauta traversa para uso de principiantes y de personas más avanzadas*, escrito por el francés Antoine Mahaut y publicado en 1759. Es obvio, señala Mondolfi, que la práctica interpretativa del general fue simplemente la de aficionado que nunca aspiró a una carrera de solista.

Una parte importante del *Archivo* personal la constituye el Diario de Viajes, en donde Miranda llevó un registro minucioso de sus correrías y del lugar que en ellas ocupó la música. En una oportunidad —con candor que hoy nos sorprende— comenta el percance sufrido por una concertista cuando se rompió una cuerda de su clavecín. Más incisivo es el comentario que hace de una velada operística en Lyon en 1788: “Nos dieron *Orfeo y Eurídice*, ópera de Gluck, estropeada a la francesa”.

Ese itinerario novelesco condujo al “Wilhelm Meister de los trópicos”, como lo llamó acertadamente Mariano Picón Salas, a los más diversos lugares. Unas veces mimetizado bajo nombre falso para despistar a las autoridades o acusado de espía. Otras, no obstante, recibido con los honores de hombre ilustrado. Fue así